

ASPECTOS RETÓRICOS EN LA POESÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Tras los estudios de J. Maritain, R. de Reneville, T. S. Eliot, M. C. Ghyka, E. Orozco y otros sobre la analogía entre sentimiento místico y poético, parece claro que ambos coinciden en su condición de vivencia teopática: estado anímico de exaltación emotiva que tiene muchos rasgos de patetismo. Los espirituales benedictinos llamaron a esa actitud *sobria ebrietas*, poniendo de relieve con ese *oppositum* lo que en ella hay, por una parte de intelectual, y por otra de dionisiaco. Desde esa vital tesitura se genera la “palabra sustancial” de San Juan de la Cruz, conmovida y conmovedora a la vez. Su propia expresión oral, como afirman sus contemporáneos, estaba llena de unción, mostrando “tanta abundancia de consideraciones dulces, tanta suavidad en la lengua, tanto calor en las palabras, tanta profundidad en los pensamientos espirituales, que a todos traía suspensos y admirados”¹. La Hermana Ana María, del convento de la Encarnación de Ávila, atestigua, por ejemplo, que sus pláticas espirituales tenían “tal afecto y calor, que encendía con ellas a los que trataua”². Ello deriva de su inalterable “proximidad al misterio”, lo que provoca una intensa exaltación de lo emocional en forma de “gran ímpetu de alegría”, “grandes ímpetus de pena”³, con la consiguiente necesidad de comunicar la riqueza de tales vivencias. De ahí el recurso a la poesía y al canto, únicos cauces adecuados para expresar lo inefable. Nadie ha sabido manifestar mejor que Santa Teresa esa tensión desbordante: “¡Oh, váleme Dios —exclama—, cuál está un alma cuando está así! Toda ella querría fuesen lenguas para alabar a el Señor; dice mil desatinos santos... Yo sé persona que con

¹ Fray Francisco de Santa María, *Reforma de los Descalços de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid, D. Díaz de la Carrera, 1655, II, p. 33b; también Fray Andrés de la Encarnación, ms. 13482 de la Bibl. Nac. de Madrid, fol. 61 r.

² “De las informaciones hechas en Segovia”, *Fragmentos historiales para la vida de nuestro santo padre fray Juan de la Cruz*, ms. 8568 de la Bibl. Nac. de Madrid, p. 97.

³ Santa Teresa de Jesús, *Moradas*, 6, 6, 11, y *Exclamaciones*, 16, 1.

no ser poeta, que le acaecía hacer de presto coplas muy sentidas declarando su pena bien, no hecha de su entendimiento...⁴.

También San Juan de la Cruz coincide con la santa en la ponderación de tales emociones y en la dificultad de expresarlas adecuadamente. “La delicadez de el deileite que en este toque se siente —afirma— es imposible decirse...; que no hay vocablos para declarar cosas tan subidas”. Para él, sólo queda la solución de hablar por aproximaciones, recurriendo a “palabras encendidas”, “palabras como fuego”, con lo que los conceptos de “palabra” y “llama” se identifican en cierto modo para referirse a una forma de expresión que apenas puede dar idea del incendio de que procede. Ello le obliga a recurrir a un lenguaje arrebatado que eleva el discurso poético a un alto nivel emocional en gracia a su afectividad de arranque. Por eso se niega a escribir en frío, difiriendo su encuentro con la página blanca hasta que Dios “ha abierto un poco la noticia y dado *algún calor*” (*Llama*, 2, 21, y Pról. 1, respectivamente).

No es, sin embargo, San Juan de la Cruz un poeta visionario que escribe sus versos al dictado de una inspiración pasivamente recibida. Mientras más se investigan sus escritos, mejor se descubre, por el contrario, su condición de escritor nato, dominador reflexivo y experimental de todos los recursos del idioma. Desde la organización general del poema —el *Cántico espiritual* es ejemplo paradigmático— a los más menudos detalles de retórica y estilo, todo obedece a un propósito claro de carácter artístico. Lejos de incontrolados automatismos, su poesía no surge de la entrega a una febril exaltación, sino de la concreción de emociones y atisbos en palabra sabiamente manejada. Como de Herrera decía Francisco de Rioja, también de San Juan se puede decir que “ninguna cosa ai en este autor que no sea cuidado i estudio...; nada de lo que escribió deja de ser mui lleno de arte⁵”.

Hoy sabemos cuán seria fue su preparación humanística desde la adolescencia medinense. Entonces, bajo la guía del P. Bonifacio, adquiere soltura en el manejo de la panoplia verbal. Desde los diecisiete a los veintiún años (h. 1559-1563), dedica seis horas diarias a imponerse en gramática y retórica, partiendo de los textos de Nebrija, actualizados por tratados más recientes, como los de J. Petreyo (1539), M. Salinas (1541), A. García de Matamoros (1548), P. J. Núñez (1552) y algún otro⁶. Esta base se profundiza luego con el estudio de las *artes concionandi*, sistematizadas en libros tan prestigiosos como el *Modo de predicar* de Fray Diego de Estella (1576), la *Retórica eclesiástica* del P. Granada, o el *De sapiente fructuoso*

⁴ *Libro de la vida*, 16, 4.

⁵ *Versos de Fernando de Herrera*, [1619], ed. de F. Pacheco, en *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, p. 484. “Nuestro análisis estilístico —observaba tempranamente E. D’Ors— nos ha mostrado, en S. Juan de la Cruz..., más bien que el lírico arrebatado, el consciente y siempre avisado artista”; “Estilo del pensamiento de San Juan de la Cruz”, *Revista de Espiritualidad*, I (1942), p. 253.

⁶ Cfr. F. G. Olmedo, *Juan Bonifacio (1538-1606)*, Santander, MCMXXXVIII, pp. 43-59.

de su propio maestro Juan Bonifacio (1589). Tras estos estudios —prescindiendo de la dudosa profundización humanística que algunos le suponen durante su etapa salmantina—, San Juan aparece perfectamente pertrechado de recursos expresivos. Con razón le proclama C. P. Thompson *a master of poetic techniques who handles a large number of rhetorical devices to great effect*⁷, hasta poder considerársele un modelo de perfecto artista literario.

Así lo demuestra de forma eminente el *Cántico espiritual*, su poema de más empeño y dificultad creativa. A su completo acabamiento dedicó años de atención, y creemos que ni siquiera la versión *CB* fue para él un estado redaccional del todo satisfactorio. Parece claro, no obstante, que el poeta lo concibió desde el principio como una estricta obra literaria, poniendo a contribución toda su sabiduría humanística para llevarlo al límite de su perfección. Por eso, para comprender este y otros poemas, habrá que atender primordialmente a su personal teoría poética, base que los sustenta estéticamente. Como ya hemos escrito en trabajos anteriores, el arte tiene para San Juan de la Cruz un carácter instrumental, que hace deseable su perfección en cuanto de ella depende el efecto que ha de hacer en sus destinatarios. Por eso dice que su intención —y la de San Pablo en *I Cor, 2, 1-4*— “no es condenar el buen estilo y retórica y buen término, porque antes hace mucho al caso al predicador, como también a todos los negocios; pues el buen término y estilo aun las cosas caídas y estragadas levanta y reedifica, así como el mal término a las buenas estraga y pierde” (*S3, 45, 5*). Pero si su deseo es mover a los lectores a emprender el camino místico, la recurrencia a una retórica basada en el *mouere* le resulta insoslayable. Partiendo de la realidad de que él mismo está conmovido (Horacio, *Ars, 102-103*), ha de buscar en sus palabras cuanto pueda conmover. Por eso dice, a propósito de la escultura religiosa, que en “lo que toca a las imágenes..., las que más mueven la voluntad a devoción se han de escoger” (*S3, 35, 1 y 2*). Esa es la clave de su arte en general, puesta de manifiesto por diversos críticos, que le lleva a potenciar lo vital y conmovedor por encima de lo formalmente perfecto. La estética sanjuanista descansa en la valoración de los recursos artísticos capaces de influir en la conducta de sus lectores, por lo que potenciará lo que K. Bühler llama función conativa o apelativa del lenguaje, desarrollando el *ornatus* con atención especial a las figuras aptas *ad mouendum*.

A confirmar estas convicciones, sobre todo en lo que respecta al *Cántico espiritual*, hubo de influir decisivamente el ejemplo del *Cantar de los cantares*, donde brilla con oriental fastuosidad una retórica emotiva de claras connotaciones eróticas. Como dijo M. Bataillon, el apasionado lenguaje del bíblico epitalamio llega a nuestro escritor teñido de la metafísica mística que le habían dado los *Soliloquios* del Seudo Agustín, que acrecienta los rasgos sentimentales frente a los hieráticos

⁷ *The Poet and the Mystic. A study of the Cántico espiritual of San Juan de la Cruz*, Oxford University Press, 1977, p. 115.

del poema sulamítico⁸. Si pensamos, por otra parte, que en el siglo XVI se consideraba a este como una égloga “a lo divino”, entenderemos mejor el tipo de *ornatus* que en él habría de destacarse. Su carácter de poema amatorio, que canta afectos pastoriles en medio de una naturaleza incitante y amable, cuadraba bien con la sensibilidad en boga. “La materia desta poesía —escribía J. Juvencyus— es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios”, sino blandamente sugestivos. El paisaje —deleitoso y fértil, con fuentes y arboledas, plantas domésticas y vides, verde hierba y ganado—, se configura sobre las pautas del *locus amoenus*. Poema escrito para el corazón, la égloga había de pintar sentimientos tiernos, intensificando los aspectos emotivos del poema. Ello se lograba con la máxima eficacia a través de la égloga dramática¹⁰, que tensa el sentimiento con singular eficacia.

Adaptándose a estas pautas, nace el *Cántico* sanjuanista “en amor de abundante inteligencia mística” (Pról., 2). Hay en él un germen de patetismo —παθος: ‘conmoción emotiva’—, elemento que Quintiliano (*Inst.*, 6, 2, 8) considera una de las formas fundamentales de *affectus*. A él pertenece “todo lo que es entusiasmo o vehemencia natural, toda pintura fuerte *que mueve*, que hiera, que agita el corazón; todo lo que transporta al hombre fuera de sí mismo”¹¹. Al fondo, late el *topos* platónico del *furor poeticus*. Como observaba Fray Luis de Granada, el propósito de excitar esta zona de la sensibilidad con recursos retóricos podría motivar una emotividad suave o acre —*ithi* o *páthi*—, según lo exigiera la naturaleza del asunto¹², siempre en procura de conmover para persuadir, a la vez que se deleita y enseña.

El destinatario del mensaje místico está, pues, en el foco de atención del carmelita. Él le hace dosificar el flujo temporal de la vivencia lectora, pulsando los resortes que la excitan o sedan¹³. Los tratados de predicación de la época insistían en la necesidad de conocer estos recursos, enseñando a encauzar incluso el tono emocional, “de arte que al cabo vaya con grande furia, hasta que acabe el período de digresión, que ha de acabar como caballo que va acabando su carrera, poco a po-

⁸ “Sobre la génesis poética del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz”, [1949], *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, p. 173. También, J. L. L. Aranguren, *San Juan de la Cruz*, Madrid, Júcar, 1973, p. 12.

⁹ “Canción devota a lo pastoril” le llama, por ejemplo, el ms. 868 de la Bibl. Nac. de Madrid, fol. 117r; “égloga o cántico divino”, “divina égloga”, Fray Francisco de Santa María, *Reforma*, II, pp. 30a y 292 b, etc.

¹⁰ J. Juvencyus, *Institutiones poeticae*, en D. Decolonia, *De arte rhetorica*, Venetiis, Typ. Balleoniana, MDCCXLIII, pp. 288-289.

¹¹ F. Sánchez, *Principios de retórica y poética*, Madrid, Imp. de Vallín, 1813. Sobre la deficiente catalogación de la retórica que lo expresa, cfr. A. de Maizières, *Traité du pathétique, où étude littéraire du coeur humain*, I, Versailles, Klefer, [s.a.], pp. vj-vij.

¹² *Los seis libros de la Rhetórica eclesiástica*, [1576], Barcelona, J. Jolis, MDCCLXXVIII, p. 104.

¹³ S. Fish, “La literatura en el lector: estilística *afectiva*” en R. Warding (ed.), *Estética de la recepción*, [1979], Madrid, Visor, 1989, pp. 111, 114 y 115.

co”¹⁴. Capítulos esenciales de este arte —bien conocidos, por lo demás, por San Juan de la Cruz—, eran los dedicados al “modo de mover, persuadir y pronunciar”, pues sus destinatarios, como quería Fray Luis de Granada, debían esforzarse “no tanto... en instruir quanto en mover los ánimos de los oyentes”¹⁵. A partir de estas convicciones, el poema sanjuanista nace con el propósito de conmover a los lectores partiendo de una intuición arrebatada —“inteligencia de amor”—, que desarrolla un verbo verberado por “figuras, comparaciones y semejanzas, [que] antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia de el espíritu vierten secretos y misterios, que con razones lo declaran” (*Cántico*, Pról., 1).

Fiel a la doctrina aristotélica sobre los afectos (*Retórica*, 1377b-1388b), a través de la tardía interpretación de Boecio¹⁶, San Juan de la Cruz se esfuerza por encauzar en sus lectores los cuatro fundamentales —gozo, temor, esperanza y dolor—, consciente de que “dondequiera que fuere una pasión de estas irá también toda el alma y la voluntad y las demás potencias” (S3, 16, 6). Desde esa perspectiva, toda la retórica del *Cántico* recibe coherencia recurriendo a cuanto puede mover, *incitando, aut ad voluptatem, aut ad molestiam, aut ad metum, aut ad cupiditatem: tot enim sunt motus genera, partes plures generum singulorum*¹⁷. “Algunos juzgan —observaba M. C. Sáiz— que no hay más de un solo afecto del ánimo, es a saber, aquel amor del qual nacen todos los demás afectos”¹⁸. Así piensan, por ejemplo, Granada, Estella y otros tratadistas de su tiempo, a los que sigue San Juan de la Cruz, que hace girar el *Cántico* sobre la relación dialéctica de un “Amado” y una “Amada”, en que ésta “busca sus amores” —“Aquel que yo más quiero”—, a impulsos de una “dolencia de amor” que la hace enardecerse hasta olvidar toda ocupación desamorada, “que ya sólo en amar es mi ejercicio”. “Andando enamorada”, hace guirnaldas floridas en el amor del Amado, que le corresponde “adamándola” —pues “*adamar* es amar mucho; es más que amar simplemente; es como amar duplicadamente, esto es, por dos títulos o causas” (CB 32, 5)—. Dieciocho veces aparece en el poema la referencia nominativa al amor, aparte las dos en que se habla de “querer” y “querido” —y la conceptistamente críptica “Carillo”—, o las expresiones indirectas del tipo “llagar el corazón”, “robar el corazón”, “ciencia sabrosa”, “darse de hecho”, etc. Una atmósfera obsesivamente erótica domina el *Cántico espiritual*, convirtiéndolo en una gran sinfonía de afectos. A este campo pertenece también el gozo presente en la respuesta de las criaturas, en la entrega

¹⁴ Fray Diego de Estella, *Modo de predicar y Modus concionandi*, ed. de P. Sagüés Azcona, II, Madrid, C.S.I.C., 1951, pp. 153 y 155.

¹⁵ *Rhetórica*, p. 104.

¹⁶ *De consolatione Philosophiae*, 1, metr. VII, 10-14; Gualterus de Insulis (s. XII), como San Juan, identificaba pasiones con afectos: *Quatuor sunt affectus seu passiones in homine, de quibus Boethius: “Gaudia pelle...”*; ed. Sundby, p. X; Renier, p. 399. El santo cita expresamente al filósofo romano en S2, 21, 8 y 3, 16, 6, exigiendo que el espiritual controle esas fuerzas.

¹⁷ C. Suárez, S.J., *De arte rhetorica*, Hispali, J. Leonius, 1573, fol. 4v.

¹⁸ *Eloqüencia castellana y latina...*, Madrid, Impr. G. Ramírez, 1766, p. 95.

amorosa y en la consumación final; el dolor de la búsqueda angustiada; la esperanza de la pregunta a los pastores, a la naturaleza y al propio Amado (CB 2, 4 y 6; 10-11), y de la *peregrinatio amoris* (CB 3), siempre con tierna emotividad, “porque el gemido es anejo a la esperanza” (CB 1, 14); el temor, en fin, del rechazo de los mensajeros de amor (CB 6, 3-4), de los “miedos de la noche veladores” (20, 5), del desprecio (33, 1) y de la inconcreta amenaza de Aminadab (40, 2).

Los afectos hasta aquí enumerados pertenecen al campo de la *inventio*. Pero el *Cántico espiritual* aprovecha también generosamente los resortes *ad mouendum* que la *elocutio* pone a disposición del poeta. “Así —observaba el P. Granada— se ha de despertar el ánimo del oyente, que ya empezaba a conmoverse por la grandeza de la cosa, con figuras a propósito para esto”¹⁹. Tales figuras, pertenecientes a las “de sentencia”, recibían por antonomasia el nombre de “figuras afectivas”. Surgidas de la búsqueda de una reacción emotiva del lector u oyente, constituían recursos automatizados que solían concretarse en la *exclamatio*, *evidentia*, *sermocinatio*, *fictio personae*, *expolitio*, *similitudo* y *aversio*²⁰. Demostrando una vez más la formación retórica de su autor, el *Cántico espiritual* constituye un muestrario completo de estas figuras, acumuladas sobre todo en las coplas 6 a 11 para poner de manifiesto el sufrimiento amoroso de la Esposa.

Ya desde su arranque, nuestro poema delata un estado anímico de violenta emotividad. La búsqueda del Amado por parte de la Esposa aparece irruptivamente como un grito de angustia, en que la herida producida por un abandono incomprensible se concentra en dos versos desgarradores. La *interrogatio* —parte esencial de la *exclamatio*— abre, pues, el *Cántico*, encarnando con nueva emoción el tema de una ausencia a la par vital y metafísica. *Quare faciem tuam avertis, gaudium meum per quod gaudeo?*, se preguntaba el Seudo Agustín en los *Soliloquios*. San Juan debió de recordar este pasaje, junto al *Cantar de los cantares*, pero su *interrogatio* se tiñe de dolor real con su propia vivencia carcelaria. La estrofa 6 retoma el recurso, preguntándose por el posible remedio, aliándose con una interjección que multiplica el efecto de la queja —“¡Ay!, ¿quién podrá sanarme?”—. En ocasiones, la *interrogatio* es técnicamente retórica, aunque el fondo de autenticidad esté latente en un estupor que embarga al místico: “Más, ¿cómo perseveras...?”, “¿Por qué, pues has llagado...” (CB 8 y 9). De esa manera, mediante el empleo de formas afectivas aisladoras y elevadoras, se forja un lenguaje apasionado, muy próximo al que el habla coloquial utiliza en momentos de acaloramiento. La interrogación retórica, considerada por H. Blair “signo natural de un ánimo conmovido y agitado”²¹,

¹⁹ *Rhetórica*, p. 217.

²⁰ *Vid.*, por ejemplo, H. Lausberg, *Manual de Rhetórica Literaria*, [1960], 3 vols., Madrid, Gredos, 1966-1968, II, pp. 223-258; también, C. Suárez, *Rhetórica*, fol. 12v.

²¹ *Lecciones sobre la Retórica y las bellas letras*, traducción de J. L. Munárriz, II, Madrid, A. Cruzado, 1799, p. 131.

es, en consecuencia, un resorte eficaz para mover a los lectores, pues, como decía Quintiliano, lo que se propone como pregunta angustiada *magis ardet* (*Inst.*, 9, 2, 8). Y es que, como afirmaba Arias Montano, había sido instituida *non ad discendum, sed ad vincendum*²², y ello tanto para afirmar con vehemencia como para revelar el abismo del *nescivi* místico, persiguiendo dramáticamente a un Amado deseado y deseante.

La *interrogatio* se emplea cinco veces en forma directa, y una indirecta —a través del imperativo-interrogativo “decid si...” (v. 20)— en los cuarenta y cinco primeros versos del *Cántico espiritual*. Luego desaparece radicalmente. Quiere esto decir que la primera cuarta parte del poema, con su búsqueda desgarradora, es la que apela con más intensidad a los afectos desde la angustia del yo místico, constituyendo con él el *clímax* de la “retórica del patetismo”²³. El análisis de las formas puras de la *exclamatio* confirma, por otra parte, que el *Cántico* se estructura sobre un inicio intensamente retorizado que paulatinamente va apagando tensiones hasta dar paso al goce de la entrega final. Así, aunque el poema está lleno de imperativos suplicatorios, apremiantes u optativos, las exclamaciones propiamente tales —no olvidemos que la *interrogatio* es una de sus variedades—, llegan sólo al verso 90 (CB 18), es decir, a la mitad aproximadamente de la composición. Una sola vez se alía al *quaesitum* —“¡Ay!, ¿quién podrá sanarme?” (v. 26)—, uniéndose en los demás casos a diversas formas de apóstrofe. Así empezará el poema —con escasa ortodoxia retórica— embutiendo la apelación al Amado en la interrogación inicial —“y sentimos suspenso todo el ser reconcentrado en ansiedad, que se retiene, muy tensa, cuando va a dispararse”²⁴—. Desde una perspectiva artística, estos apóstrofes son de una suprema eficacia. Como quería Quintiliano (*Inst.*, 4, 1, 69; también *Fortun.*, 2, 19, y *Vict.*, 15), se dirigen siempre a un interlocutor distinto del lector-oyente, a veces humano —el Amado (CB 1 y 13), los pastores (CB 2), la Amada vista como paloma, lo que aumenta el patetismo al figurarla formalmente como no humana (CB 13), las ninfas de Judea (CB 18) y Carillo (CB 19)—. Más frecuentes aún son los apóstrofes dirigidos a seres de la naturaleza —“bosques, espesuras, prado” (CB 4), “cristalina fuente” (CB 12), “cierzo muerto, austro” (CB 17)—, o bien a conceptos abstractos, como “vida” (CB 8). Al extender el ámbito del “tú” poético a un radio tan amplio, San Juan proclama patéticamente el interés de la creación entera por el drama amoroso que se desarrolla entre los pastores, dando evidencia literaria, a través de la

²² *Rhetoricorum libri IIII*, Valentiae, B. Monfort, MDCCLXXV, p. 133.

²³ J. Coll y Vehí, *Compendio de Retórica y Poética*, Barcelona, Imp. Diario de Barcelona, 1875⁶, pp. 40-41.

²⁴ Jorge Guillén, “San Juan de la Cruz o lo inefable místico”, *Lenguaje y poesía*, [1961], Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 78 —habla directamente de la *Subida-Noche*—. *Tametsi multis videatur Apostrophem in ipso dicendi principio nequaquam adhiberi posse* —observaba D. Decolonia—, *interdum tamen orationem inchoat agregie, ut docet initium primae Catilinae: “Quousque tandem abute-re, Catilina, patientia nostra?”*; *op. cit.*, p. 74.

retórica, a la afirmación paulina de que *omnis creatura ingemiscit usque adhuc... sed et nos ipsi... adoptionem filiorum expectantes* (Rom, 8, 22-23). Los amantes buscan la complicidad afectiva de cuanto les rodea, obteniendo una respuesta tan espontánea que el lector apenas percibe el primitivismo casi fabulístico que alienta en el fondo de esos tropos.

También la *optación* —“que explica el afecto del ánimo que desea”, como dice Fray Luis de Granada—, la *adjuración* —“que tiene todavía mayor fuerza, y aparece en aquellas palabras de San Pablo: *Yo os conjuro...*” (II Tim, 4, 1)—, y la *obsecración* que pide la ayuda divina o humana —*haec figura, prae ceteris, vehemens est*²⁵— tienen su lugar en el poema. Así, el ansia de ver reflejados los ojos del Amado en la fuente cristalina (CB 12), la conjuración a las criaturas “por las amenazas lirás y cantos de serenas” (CB 21), la petición de ayuda a pastores, bosques y prados (CB 2 y 4), etc., van adensando el clima emotivo a través de un empleo magistral de resortes que hacen contagiosas las conmociones de ánimo del místico, manifestando sorpresa, admiración, alegría, dolor y otros afectos semejantes. San Juan de la Cruz demuestra en tales versos cómo domina la retórica de la pasión. La propia lectura de estos versos exige una *pronuntiatio* anhelante, pues, como observaba Mayáns, “quando el ánimo se halla agitado de algún movimiento violento, entonces los espíritus animales corren por todas las partes del cuerpo, i entran con abundancia en los músculos que ai junto a los conductos de la voz, i los hinchen, i hallándose encogidos estos conductos, sale la voz con ímpetu tanto mayor quanto mayor golpe dio la pasión del que habla”²⁶.

Aunque la figura retórica llamada *evidentia* sea tan eficaz para mover los afectos, no tiene San Juan de la Cruz lo que algunos críticos han llamado una “pluma pincel”. Su descriptivismo es, sin embargo, alusivo y simbólico, y por ello dramático. La copla 4, por ejemplo, nos habla exclamativamente de unos misteriosos bosques y espesuras, y de un prado de verduras de flores esmaltado. El retrato personal sólo aparece, en cambio, en *optación* —“véante mis ojos”, “descubre tu presencia”; “si...” (CB 10-12)—. El Amado se pinta genéricamente como bello en CB 5, 7, 11; tiene ojos fascinantes (CB 12), y es comparable a las montañas, los valles solitarios, las ínsulas extrañas y lo más hermoso de la naturaleza (CB 14-15). En cuanto a la Esposa, se destaca su cuello languideciente, sus cabellos, sus ojos llagadores y su color moreno (CB 22, 30-31 y 33). De esa forma, la *evidentia*, figura de sentimiento (Quint., *Inst.*, 8, 3, 61; 9, 2, 40, etc.), nos conmueve haciendo presente el desencadenante de la emotividad, *ut non tam audiri vel legi, quam ante oculos versari videatur*²⁷. Con eficaz sobriedad, quedan así emotivamente destacadas las personas, lugares y tiempos (*Schem. dian.*, 1), ya sugiriendo rasgos eróti-

²⁵ *Rhetórica*, pp. 223 y 222, respectivamente; Decolonia, *Rhethorica*, p. 69.

²⁶ G. Mayáns i Siscar, *Rhetórica*, Valencia, Hdros. de G. Conejos, MDCCLVII, pp. 139-140.

²⁷ D. Decolonia, *op. cit.*, p. 74.

cos, ya recurriendo al imperativo o al presente dramáticos, ya a adverbios de lugar expresivos de la presencia (“allá”, “por estos sotos”, “allí”...), a apóstrofes, al estilo directo, etc. De esa forma, el poeta crea un “paisaje con figuras” de alta emotividad, haciendo creer al lector que se halla en ese escenario y entre esos amantes. Para conmover, es mejor el dramatismo que el pintoresquismo. “Por esta razón —decía H. Blair—, el fundamento del acierto [en la poesía] patética es pintar de la manera más natural y más fuerte el objeto de la pasión que deseamos excitar, y describirlo con unas circunstancias que sean capaces de despertar los ánimos” de los lectores²⁸.

En el *Cántico espiritual* se potencia, además, el campo de la *evidentia* reproduciendo los coloquios de los personajes, y convirtiendo a la naturaleza misma en interlocutora, con lo que hace su aparición la *sermocinatio*, que se perfila como *pathopoeia* en cuanto manifiesta afectos. El carácter mismo del poema, como expresión de las ansias de dos enamorados que ascienden hacia una cumbre de perfecta unión, imponía la emotividad de esta figura. Y así, la composición recoge ante todo las palabras de la Esposa (treinta y tres coplas), la cual, por medio de la *etología*²⁹, manifiesta su pasión con dramático arrebató. Los parlamentos líricos se producen, en general, precedidos del *apóstrofe*, subrayándose la tensión emotiva con un lenguaje breve e incisivo. Una vez hablan las criaturas (CB 5) y tres el Amado (CB 13, 20-22 y 34-35). En los demás casos intervienen, activa o pasivamente, los más diversos personajes —vivos e inanimados, inteligentes e irracionales, concretos y abstractos—. La *sermocinatio* adopta en consecuencia un ritmo anhelante, dando presencia, en rápidas alternativas, a la Esposa, el Amado, los pastores, los bosques y espesuras, la vida, la fuente, los cazadores de raposas, el ciervo y el austro, las ninfas de Judea, Carillo, las aves ligeras, leones, ciervos, etc. La palabra surge siempre emotivamente, *suadendo*, *obiurgando*, *quaerendo*, *laudando*, *miserando* (*Quint., Inst.*, 9, 2, 30). Pensamientos filosóficos, teología y especulación en general dejan paso a lo emotivo, aunque una serie de signos alegórico-simbólicos, acuñados por años de reflexión emocionada, permitan luego, a través del comentario, sistematizar el itinerario místico. En el poema, sin embargo, no hay más que afectos. Como caso extremo de *ebrietas* se llega a la interpelación de personajes múltiples —criaturas de CB 4, animales simbólicos de CB 20-21—, que responden tal vez como un coro de seres inanimados que cobran voz por un momento para dar señas del Amado: “Mil gracias derramando...” (CB 5).

No sabemos si San Juan de la Cruz distinguía teóricamente la *fictio personae* —‘prosopopeya’— de la *sermocinatio* —‘etopeya’—. En cualquier caso, el *Cánti-*

²⁸ *Retórica*, III, p. 124.

²⁹ “*Ethología* es introducir hablando a alguna persona, pero de tal manera que en sus mismas palabras esté manifestando... alguna pasión de que se halle poseída... En su lenguaje se ha de ver pintado su carácter, o alguna pasión de ánimo”; C. Hornero, *Elementos de retórica...*, Madrid, Imp. P. Marín, 1781³, p. 80.

co espiritual introduce, como acabamos de ver, a seres irracionales que hablan con otros personajes, compartiendo sus angustias y orientándolos en su demanda. El lector, fascinado desde el principio por el grito angustiado de la Esposa, ve en el recurso a las criaturas y en la respuesta de estas, tras la pregunta a los pastores, una continuación de las pesquisas, sin que *artísticamente* perciba la inverosimilitud de esa situación. Así, San Juan de la Cruz saca el máximo partido de esta figura de sentimiento, una de las más eficaces del canon retórico, pero también una de las más amenazadas de afectación. “Aunque esta clase de personificación —advierde H. Blair— no es violenta en ocasiones, es sin embargo más difícil en la ejecución que las otras, porque es claramente la más grandiosa de todas las figuras retóricas: ella es el estilo de una pasión fuerte solamente; y por tanto jamás se debe intentar sino cuando el ánimo está en gran manera agitado y acalorado”. Claro que el carácter de égloga “a lo divino” del *Cántico espiritual* hace más creíbles las intervenciones aludidas, al tratarse de cosas directamente relacionadas con el escenario de amor por la tradición bucólica occidental, que en esto se separa del *Cantar de los cantares*. “Todas las pasiones fuertes —concluye Blair— se encaminan a usar de esta figura... Y si no hallan otro objeto, se dirigirán a los bosques, a las rocas y a las cosas más insensibles más bien que permanecer en silencio”³⁰.

La propia intensidad afectiva de la *sermocinatio* exige sin embargo, que se la dosifique cuidadosamente, utilizándola sólo en momentos de arrebató. Su eficacia, por lo demás, se acrecienta cuando los seres inanimados que así se vivifican son eminentes en belleza y nobleza. Así sucede en el *Cántico espiritual*, donde la platónica amorosidad de los protagonistas oscila entre la ternura y la agonía gracias a este recurso “vehementísimo”, que *valet plurimum ad mouendum... , rapitque in omnem affectum auditores... , et sic adamantina durities auditoris mollescet*³¹. Estando en su capacidad lírica, su intensa emotividad y su fantasía creadora, San Juan de la Cruz obtiene de la *fictio personae* los afectos más conmovedores.

El dramatismo del *Cántico espiritual* —en lo formal y en lo psicológico— descansa de forma principal en la continua alternancia de apelaciones. Se trata de un fenómeno que percibe fácilmente cualquier lector, cuya “simpatía” queda presa desde el principio en la desazonante búsqueda del Amado. La Esposa, en efecto, inasequible al desaliento, se dirige a cuantos pudieran orientarla en su inquisición. Y al alejarse una y otra vez de los interlocutores ineficaces, busca otros afanosamente, atrapándonos en el dramatismo de la *aversio*, figura por la cual *convertimus ad aliquam personam aut rem, et tamquam praesentem appellamus* (Rutil., 2, 1). La fuerza emotiva de este recurso es, en ocasiones, muy intensa, sobre todo cuando sucede a un parlamento demorado. Así, la *optación* a la fuente cristalina de (CB 12), que interrumpe la serie de tres coplas dirigidas al Esposo. O la rápida sucesión de

³⁰ *Op. cit.*, II, pp. 95-96.

³¹ Fray Luis de Granada, *Retórica*, p. 219; J. de Santiago, *De arte rhetorica libri quatuor*, pp. 203-205.

interlocutores de las coplas 16 a 19 —cazadores, cierzo, austro, ninfas de Judea, Carillo—, con el conjuro múltiple “a las aves ligeras..., y miedos de la noche veladores” (CB 20-21). Tras ellos, en nueva forma de *aversio*, sobrevienen los versos narrativos de la entrada de la Esposa “en el ameno huerto deseado” (CB 22). Todo ello configura una expresión poética anhelante, de apelaciones dispersas, que constituye tal vez el resorte fundamental del patetismo del poema sanjuanista. Como del *Cantar de los cantares* escribió Fray Luis de León, también del *Cántico* se puede decir que es “un enamorado razonamiento entre dos, pastor y pastora”, en que aquel “ruega y arde, y pide celos..., variando entre esperanza y temor, alegría y tristeza..., haciendo testigos a los montes y árboles de ellos, y a los animales y a las fuentes, de la pena grande que padece... Van las razones cortadas y desconcertadas...; que así como el que ama siente mucho lo que dice, así le parece que, apuntándolo él, está por los demás entendido; y la pasión con su fuerza y con increíble presteza le arrebató la lengua y el corazón de un afecto en otro; y de aquí son sus *razones cortadas*”³².

“Como el ciervo huiste”: también la *similitudo*, como figura de sentimiento, tiene su lugar en nuestro poema, alcanzando un grado supremo de pureza e intensidad en las coplas 14-15 —“Mi Amado, las montañas...”—. Es verdad que en esta ocasión destaca, ante todo, la alegoría y el simbolismo, pero también el ambiente afectivo se acrecienta gracias a estos símiles. San Juan de la Cruz, al recurrir a experiencias vitales del lector haciéndole presentes cosas conocidas, introduce irruptivamente en el poema una luz dramática, al yuxtaponer un factor diáfano a otro críptico. Y así, el símil, que es sobre todo una “figura de dignidad”, eleva también el tono emotivo, como observó Dámaso Alonso a propósito de las canciones 14-15: “Al balbuciente en raptó no se le ha ofrecido nada (‘ningún símil’) más bello. Y lo ha expresado con esa sencilla intuición serena que sólo el gran arrebató puede sugerir”³³. En realidad, el poeta se sirve de los *loci similitudinum* como de un depósito de figuras heridoras, reflejando ideas de la predicación jesuítica. Así, en su misma época, el P. Juan de Santiago hablaba del símil como recurso afectivo en estos términos: *Inter omnia argumentorum genera, exempla magis mouent, propter naturae similitudinem: comparationes, imagines, similitudines, quae sunt sensibus vicinae*³⁴.

De entre las figuras afectivas “frente al asunto”, y dentro de la categoría de *figurae elocutionis*, sólo la *expolitio* carece de presencia clara en el *Cántico*. La explicación podría estar en el carácter intelectual y manierista de tal recurso —“consiste en pulir y redondear (Her., 4, 42, 54: *rem expolire*) un pensamiento mediante

³² *Exposición del “Cantar de los cantares”,* [h. 1561-62], 1.ª ed. 1798, *Obras completas castellanas*, ed. F. García, I, Madrid, B.A.C., MCMLVIF, pp. 71-73. El subrayado es mío.

³³ “Frenesí divino”, en “La poesía lírica vista desde el centro de nuestro Siglo de Oro”, [1963], *Obras completas*, III, Madrid, Gredos, 1974, p. 57.

³⁴ *De arte rhetorica*, p. 143.

la variación de su formulación elocutiva y de los pensamientos secundarios”³⁵—. La presencia de otras muchas figuras de matiz afectivo compensa, sin embargo, con creces esta ausencia. “Hay otras figuras —decía Fray Luis de Granada— que sirven también mucho para la acrimonia y para amplificar los asuntos, cuales son la repetición, conversión, complexión, interpretación, sinatrofismo o congerie, contraria, contención y algunas otras”³⁶. Todas ellas aparecen en nuestro poema. Citemos, por ejemplo, la *repetitio*, estudiada por C. P. Thompson a propósito de la anáfora de “allí” en (CB 27 y 38). El *acusativo pleonástico* de “el robo que robaste” de (CB 9). La *reiteración* cimera —*the supreme example*— de “soledad” en (CB 35), o la de palabras como “cuello” en (CB 31), con su evocación de un ritmo cuasi-litúrgico. Las *antítesis* y *paradojas* que cristalizan en *opósitos* petrarquistas del tipo “música callada” o “soledad sonora” (CB 15), los cuales, al subrayar el contraste entre plano humano y divino, fraguan en una serie de “agudezas”. La emoción sube de punto cuando el poeta desencadena un proteico trueque de realidades, en que el Esposo es a la vez agua y vino, ciervo y paloma, noche y luz, mar, montaña y *carillo*, creándose un complejo mundo de subsímbolos que dan profundidad intelectual-afectiva al discurso poético.

La sabiduría de San Juan de la Cruz en el uso de la retórica del sentimiento se demuestra en su capacidad de establecer variantes que eviten la afectación y la monotonía. “Importa variar los afectos —aconsejaba Gregorio Mayáns—, porque deste modo el ánimo del oyente se combate de muchas maneras”³⁷. Así, el estilo del *Cántico* tiene algo de llama —“llama rauda, veloz, dulcemente heridora”, decía Dámaso Alonso³⁸—, con la expresión apasionada que corresponde a unos versos amorosos que son, por lo mismo, esencialmente sentimentales. Desde la búsqueda inicial —verdadera concentración de figuras patéticas, como ya hemos dicho—, hasta la consumación final “en la interior bodega” en “las subidas cavernas de la piedra”, corre una línea emotiva que oscila, se adensa o se difumina, regulada por una dócil retórica, que el poeta maneja con plena maestría. De esa manera, San Juan hermana, con certero instinto de escritor, la inspiración más ardiente con la artesanía más controlada, forjando una obra conmovedora gracias al más genuino “estilo patético” —“estilo de las pasiones”—. Así consigue, como quería Mayáns, que su verso “sea vehemente, encendido i eficaz, pero que no parezca de algún hombre furioso o demasíadamente apasionado, sino animado de un espíritu racional, dulcemente impulsivo, i espressado sencillamente, para que assí *mueva mejor*, sin que el adorno lo impida, llevando tras sí la atención que *mueve*”³⁹.

Del mérito de estos logros dan idea tantos mediocres poemas de amor como

³⁵ H. Lausberg, *Retórica*, II, p. 245.

³⁶ *Retórica*, p. 225.

³⁷ *Rhetórica*, I, p. 161.

³⁸ *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*, [1942], Madrid, Aguilar, 1958³, p. 145.

³⁹ *Rhetórica*, I, pp. 168 y 169. Los subrayados son míos.

corrieron en su tiempo, sobre todo los dedicados a asuntos religiosos. Frente a la mayoría de ellos, el místico de Fontiveros se sirve con destreza de una retórica bien asimilada, convertida en sierva de la poética. Dueño de todos sus recursos, San Juan de la Cruz comienza *in medias res* —por el momento más apasionado—, exclama, se lamenta, elide, colapsa, insiste en el contrapunto, suplica o balbucea. El estudio de este aspecto de su labor creadora nos lo presenta como un verdadero maestro de la técnica verbal, eficaz sin efectismos, dominador de la indispensable carpintería poética —injerida, por otra parte, en la entraña misma de sus versos, de los que hace desaparecer todo rastro de tramoya—. Sólo una paciente investigación de los entresijos de su alada palabra permite al fin —y se han necesitado casi cuatro siglos de espera— encontrar lo que hay aquí de filología. Nunca la retórica ha logrado una mayor presencia en la poesía con un menor protagonismo aparente. Como el Esposo del *Cántico*, ella ha pasado con tácita eficacia por estos versos. Al final, con toques leves y justos, “vestidos los dexó de hermosura”.

CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA
Universidad de Málaga

